DONATELLO (Florencia, 1386-1466)

DONATELLO, é o maior escultor do século XV e un dos maiores innovadores de todos os tempos. Foi o primeiro en realizar unha escultura en bronce a tamaño natural, sen enmarque arquitectónico, dende a Antigüidade. As dúas obras a estudar serán fitos históricos, o adolescente heroe bíblico David e a primeira escultura ecuestre en bronce ao condottiero Gattamelata, retrato dun individuo ao xeito clásico pero coas connotacións modernas de non ser nin príncipe nin para un espazo relixioso.

Naceu en Florencia en 1386 e morreu na súa cidade natal, aos oitenta anos non cesando a súa actividade ata a súa morte en 1466. Viaxou e traballou polo norte e centro de Italia, impregnándose en Roma do espírito da Antigüidade, unha viaxe que fixo con Brunelleschi para coñecer as ruínas romanas.

A súa vida ten tres etapas definidas. A primeira en Florencia onde pasou a súa xuventude e madureza de 1386-1443, na que cabería situar o encargo do DAVID en bronce. Unha segunda etapa de dez anos, 1443-53, en Padua onde realizará a escultura ecuestre de GATTAMELATA; e unha terceira etapa dende 1453, ano de terremotos e tempestades e asaltos ao Papa que culminaron coa caída de Constantinopla en poder dos turcos e que posiblemente influísen en Donatello, ata 1466 que quedaría definitivamente en Florencia.

O seu obxectivo principal vai ser atopar a escultura de vulto redondo.

É o primeiro mestre do Renacemento a quen se deben solucións normativas nas máis diversas técnicas: pedra, o mármore, fundición, madeira, terracota, distinguíndose pola precisión na execución nos devanditos materiais.

Nos relevos buscará a profundidade usando o schiacciato (diminución dos volumes das formas en diversos planos)

Adquire a técnica do mármore no Taller da Catedral. Donatello logrou unha profunda captación psicolóxica e dramática da personalidade humana que culmina no profeta Habacuc (o Zuccone- calvo-) de grande expresividade.

Donatello pasou dúas tempadas no estudio de Ghiberti onde aprendeu a traballar o bronce. A Florencia del Quatttocentro presentábaselle ao novo Donatello en pleno traballo de finalización das grandes obras inconclusas do século XIV á Catedral faltábanlle a cúpula e a fachada, o baptisterio exhibía soamente unha das tres portas de bronce (proxectadas) e Orsanmichele -o oratorio dos gremios os patróns dos cales debían ser representados nos tabernáculos do exterior- esperaba aínda a súa decoración estatuaria. Estes encargos foron adxudicados polos burgueses, as comisións dos cales decidían sobre o concurso e vixiaban a realización, polo cal se unía a estas obras de arte o particular orgullo florentino. Ao mesmo tempo, os Médici facían algúns importantes encargos privados para o seu Pazo urbano e as súas vilas.

A escultura do David é un encargo de Cosme de Médici, seguramente tería un destino público cunha finalidade conmemorativa e simbólica: o triunfo da intelixencia dos Médici. O encargo inclúe outra obra tamén exenta e de bronce: Judit e Holofernes.

DAVID, 1440.

Cando en 1440 empezou a traballar no encargo do David pensou na recuperación dunha estatua exenta de bronce herdeira da arte clásica. A obra do "David" é de bronce de 159 cm. de altura. Está totalmente liberada do marco arquitectónico e amosa a David como un heroe, non como un rei que era o habitual na Idade Media (por exemplo, na portada de Praterías).

Goliat era un xigante filisteo que desafiou aos israelitas nunha loita, estes enviaron a un pastor, David, que o venceu cun tirafondo ou tiracoios ao lanzarlle unha pedra e despois cortarlle a cabeza. **Non é só amosar un relato da Biblia**, ten un carácter político: Florencia se identifica co símbolo de David, tamén ten que loitar con inimigos máis grandes como Milán (o helmo de Goliat con visor e ás refírese aos duques de Milán). Amósase pensativo, ensimesmado, satisfeito pero sen manifestalo de xeito evidente; sorprendido, ao mesmo tempo, pola súa vitoria.

A perna dereita soporta o peso do corpo, a outra descansa sobre a cabeza de Goliat; o ángulo que forma a perna é contrarrestado polo brazo esquerdo sobre a cadeira. O cóbado esquerdo e a perna esquerda atrásanse mentres cas extremidades restantes se adiantan.

A verticalidade ráchase coa cabeza suavemente inclinada, co contraposto e co pé esquerdo máis elevado. A nudez realza a inclinación da cadeira, dálle movemento e recrea a curva praxiteliana. A diagonal da espada, demasiado grande e pesada para un adolescente como o representado, acentúa a inestabilidade dentro do carácter estático da obra.

A cabeza amosa a minuciosidade técnica de Donatello. Contrasta a sobriedade da obra coas sandalias decoradas e o sombreiro típico da Toscana, un anacronismo que non debe sorprender pois era habitual na pintura, por exemplo na representación de escenas bíblicas ou evanxélicas, vestir aos personaxes á moda florentina do Quattrocento.

Ten un toque de delicadeza e naturalidade, acentuado polo difuminado no tratamento do corpo, por ter un escaso desenvolvemento muscular e por unha luz que esvara polo seu corpo. Formas suaves centradas en pectorais e abdominais e luz que deixa unhas leves sombras nos músculos do torso e no rostro fan que resalte unha anatomía infantil que se corresponde a un adolescente e que se contrapón á coraxe e valentía que representan a espada e a pedra. RECUPERA O ESTUDO DO CORPO HUMANO E O ESPIDO, relegado na Idade Media.

Non consegue de todo o vulto redondo, de cintura para abaixo si, planos diversos; de cintura para arriba, visión frontal predominante, con brazos algo forzados para isto.

É unha obra plenamente clásica polo uso do nu, polas proporcións, o contraposto, o uso do bronce ou a idealizada beleza, bótase en falta a forza interior que teñen outras obras súas. A inspiración está en Praxíteles e as representacións de Antínoo (amante do emperador romano Adriano). O tema retomarase no futuro: Verrocchio, Miguel Anxo, este último optará pola representación do momento xusto anterior á acción, e Bernini, xa no Barroco, que capta o instante mesmo da acción.

GATTAMELATA (1443-1453). PADUA (ITALIA)

Erasmo de Narni, alcumado GATTAMELATA (1370-1443) foi capitan-condottiero xeral da República de Venecia. Este caudillo, que gozaba dunha gran popularidade, morreu en Padua durante un ataque, decidíndose erixirlle alí un monumento concibido ao gusto clásico.

Donatello realizara co David a primeira escultura de bronce a tamaño natural dende a Antigüidade, e con Gattamelata volverá repetir o reto, esta vez cunha escultura ecuestre, de tradición clásica.

Aínda que no século XIV na Italia del Norte se realizaran esculturas ecuestres, estas eran en pedra ou mármore, coa limitación que estes materiais tiñan polo bloque co que se traballaba.

Os seus coetáneos valoraron este monumento como unha obra que compite cos exemplos da Antigüidade (Vasari) no que se reflicten todas as características da virtude romana, e da grandeza moral do primeiro renacemento.

A escultura realizouse grazas á iniciativa do Senado veneciano aínda que fose custeado pola súa viúva e o seu fillo Gian Antonio, como consta en documentos de pagamento.

A morte de Gattamelata animou aos círculos humanistas de Padua e Venecia e ao mesmo Donatello a realizar un equivalente contemporáneo dos monumentos ecuestres da Antigüidade (Janson).

Sábese que en 1443 Donatello se atopa en Padua despois de levantar o seu taller de Florencia, no convencemento de que alí podería realizar unha grande obra, que non lle sería posible realizar na súa cidade, como así finalmente sucedeu porque ademais de Gattamelata realizou extraordinarias esculturas exentas e relevos para o altar maior da Basílica de Santo Antonio. Despois de dez anos traballando en Padua, como xa sabemos, volveu a Florencia estando en activo ata a súa morte aos oitenta anos en 1466.

A escultura é en bronce, recupera a idea de monumento público perdida na Idade Media. A inspiración está na estatua ecuestre de Marco Aurelio pero está lonxe de dominar o vulto redondo, de ser plenamente exenta, privilexia determinados puntos de vista. Pouco dinamismo e falta de simbiose entre as figuras. O modelo da estatua de Marco Aurelio xa se retomara na Italia do Trecento e tamén en obras pictóricas (Uccello ou Simone Martini)

O importante de Donatello é que marca o camiño a desenvolver na segunda metade do século XV. Tiña un carácter funerario, así no pedestal coloca as portas do Hades.

Gattamelata ten a prestancia do guerreiro sereno, firme, vertical, o rostro da cal reflicte a "dignitas" do home xusto, cristián, modelo de "virtus". Verdadeiro retrato, aínda que algo idealizado pois o reflicte máis novo do que era. Transmite o carácter altivo e nobre do retratado. A súa indumentaria é de coiraza romana actualizada coa Gorgona alada. Sobre un elegante cabalo pasa pausadamente revista ás súas tropas. Na composición, tres liñas principais: a vertical do guerreiro sobre o cabalo, a diagonal do bastos de mando e a espada e a horizontal do movemento do cabalo.

O conxunto é pechado, onde a pata sobre a bóla favorece a sensación de equilibrio e harmonía. O resultado é de **gran realismo**, logra unha serenidade

clasicista que expresa un movemento en repouso, é un home xusto que acada a paz final, acorde coa pacífica Padua.

A forza está na convicción non na arrogancia, no movemento contido "en potencia" tan do gusto de Miguel Anxo. A imaxe tranquila e nobremente conmemorativa de Gattamelata desaparece no Colleoni que Verrocchio realiza para Venecia. Será un modelo iconográfico utilizado con posterioridade, sobre todo en pintura: Velázquez ou Tiziano (retrato de Carlos V) serán claros exemplos.





MIGUEL ANXO (1475-1564)



Resume as características do artista do Renacemento:

- Non é só un gran escultor, é un gran poeta, arquitecto e pintor.
- Recuperación da figura do ser humano.
- Gran coñecemento do mundo clásico: sartegos, esculturas...
- Un concepto de beleza relacionado co neoplatonismo, non conta só a beleza exterior (dunha beleza serena e tranquila das primeiras obras avanzará cara unha beleza máis cargada de emoción). A bondade interior manifféstase na figura humana coa súa beleza exterior e transfunde todo o seu esplendor á alma de quen a mira (Ficino)
- Aínda que valoremos este concepto de beleza, tampouco hai que deixar de considerar o espido como fonte de desexo erótico.
- Valoración social, chegou a ser alcumado "o Divino" en vida e os papas concedéronlle títulos. Roma e Florencia chegaron a loitar por conservar os seus restos mortais.
- Formouse en Florencia, con Ghirlandaio, e na corte de Lourenzo de Médici estivo en contacto con grandes pensadores da época: Ficino, Poliziano, Pico della Mirandola.
- Tipo dous grandes mecenas: a familia Médici (Lourenzo) e os papas (Xulio II, León X, Clemente VII e Paulo III).
- Tivo unha infancia dura, a súa nai morre cando el tiña seis anos e nunca tivo unha relación fácil co seu pai e irmáns.
- Hai tamén grandes acontecementos que marcaron a súa vida: expulsión dos Médici de Florencia, con Savonarola en 1495; o saco (saqueo) de Roma en 1527 polas tropas imperiais; o concilio de Trento ao final da súa vida...
- Sentiuse antes de nada escultor. É a arte máis nobre porque faise quitando materia, liberando a idea, o deseño.
- A súa personalidade foi complexa: atormentado, introvertido, moi austero, poderiamos velo como un rañas, cunha vida espartana incluso cando xa tiña cartos e prestixio.
- A súa homosexualidade, vivida entre a culpa e a vergonza quizais por sentir unha relixiosidade moi profunda que foi aumentando coa idade, marcou tamén a súa personalidade.

PIEDADE DO VATICANO

Grupo escultórico exento aínda que pensado para ser vista de fronte, de tamaño algo maior do natural, tallada en mármore de Carrara por Miguel Anxo Buonarroti nos derradeiros anos do século XV, sendo pois unha obra de xuventude, só tiña 23 anos cando a empezou.

O artista asina a súa obra (a única vez que o fai) na banda que atravesa o torso de María (MICHAEL ANGELUS BONAROTUS FLORENT FACIEBAT = Miguel Anxo Buonarroti, o florentino, facíame). Non usa o pretérito (fecit) senón o imperfecto (faciebat) como remarcando que a obra de arte nunca se acaba, é imperfecta. Este concepto estará moi presente nas súas obras posteriores. A razón da firma parece estar relacionada coa seguinte anécdota: exposta xa a obra, escoitou que dubidaban da súa autoría e a atribuían a outro escultor, así que colleu cicel e engadiu a inscrición.

O tema representado é de carácter relixioso, plasmando un dos episodios, posiblemente o máis humano, da Paixón de Cristo. Non era un tema habitual en Italia pero si na Europa do norte, nin está recollido nos Evanxeos pero mantíñase na tradición oral, reflicte o momento no que María sentada sobre unha rocha acolle o corpo, xa morto, do seu fillo no colo.

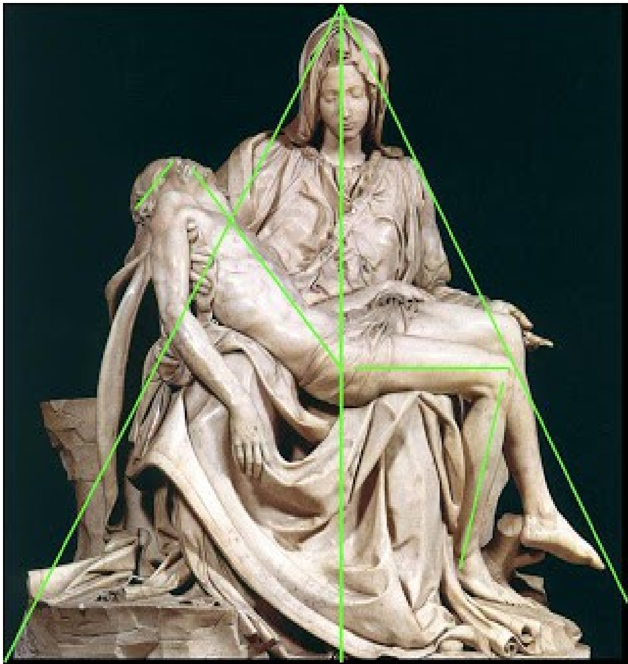
Foi encargada por un cardeal embaixador de Francia na corte papal para a súa tumba na capela de Santa Petronila. Desa colocación orixinal pasou logo a unha capela da Basílica de San Pedro, onde segue actualmente.

Miguel Anxo, nado preto de Florencia, comezou a súa formación nesa cidade no taller de Ghirlandaio. A súa precocidade artística mostrase xa nas obras de xuventude como a que nos ocupa e o David. Xulio II chámao a Roma para encargarlle a realización do seu sepulcro, obra que nunca chegou a completarse e da que restan algunhas esculturas, como o poderoso Moisés. Os enfrontamentos entre dúas personalidades fortes e temperamentais, provocou que Miguel Anxo abandonara Roma pero volve despois requirido para pintar a Capela Sixtina, obra que nunca foi do seu agrado e que lle custou non poucos desgustos. Aínda nos últimos anos da súa longa vida, realizou a Cúpula do Vaticano e a Piedade Rondanini, a terceira das tres versións que fixo sobre o tema.

A Piedade responde estilisticamente ao puro clasicismo do Cinquecento renacentista, un estilo que Miguel Anxo modificará a partir do 1520 ao explorar un camiño anticlásico, o denominado manierismo, caracterizado pola tensión, a expresividade, o desacougo e a luz tremente, entre outros trazos. Viaxa ás canteiras para escoller a peza de mármore máis pura e buscar nela a imaxe desexada, pois a concepción é previa, a idea está na mente. Miguel Anxo sen modelado previo, dálle forma, "informa" a materia ou dito doutro xeito, a forma emerxe do material. Como Leonardo ou Rafael, defende a función do artista como **actividade intelectual** pois o importante é a creación non tanto a realización. Recordemos que estamos no marco do **neoplatonismo** segundo o que as cousas son un débil reflexo das ideas.

Seguindo modelos alemáns a Madona sostén o seu Fillo en brazos, simbolizando a Redención, o sacrificio supremo de Cristo polos homes. Pero o artista desde unha profunda fe, éncheo de humanidade, o que amosa é a

dor dunha nai co seu fillo morto, un momento de intimidade no que as dúas figuras soas, sen precisar aureolas nin contundentes expresións de sufrimento, son o símbolo do sacrificio aceptado que ven de suceder. Nin sequera os sentimentos poden descompoñer a **serenidade clasicista**.



Como figuras ideais o rostro da Virxe semella máis novo que o seu propio fillo, a razón está, segundo explica o autor, na necesidade de mostrala sempre virxe, é a beleza espiritual a que se reflicte na beleza física. Son seres perfectos creados por Deus á súa imaxe e semellanza.

A composición segue o esquema piramidal, un esquema perfectamente clásico que configura unha forma pechada e centrípeta. Sen embargo o equilibrio lógrase por unha **harmonía de contrastes**: verticalidade de María, aínda que inclinando a cabeza, e horizontalidade da liña diagonal quebrada do corpo; o brazo que cae inerte e o brazo que se eleva; figura vestida e figura espida; superficies lisas do corpo sen vida e grandes cavidades do manto que cae en profundas pregas; panos pegados ao corpo no busto feminino e no pano de pudor de Cristo, traballados ambos ao modo dos panos mollados, fronte á pesadez do manto de María.

Incluso modifica as proporcións, María é moito máis alta que o seu fillo a fin de evitar o estraño efecto das piedades góticas cun corpo adulto horizontal sobre o colo dunha muller sentada. Para compensar ese gran tamaño corporal, a súa cabeza é pequena. Podemos ver un certo desequilibrio no corpo de Cristo que semella estar a piques de esvarar polo manto da Virxe. Un tratamento inestable que ampliará en obras posteriores xa manieristas.

A anatomía do corpo sen vida está tratada cun tremendo verismo, pois non en van o artista estudou directamente de cadáveres. Así estamos diante dunha **anatomía perfecta** na que músculos, veas ou osos están exemplificando o dominio técnico e os coñecementos do artista, lonxe da rixidez da morte é un corpo mórbido e pesado. Tampouco incide nas marcas das feridas producida polo lanzazo do peito e polos cravos de pes e mans, están sinalados pero non son esas feridas sanguinolentas que empregarán os artistas barrocos, especialmente na imaxinería española. **O significado da obra e a súa mensaxe vai dirixido á mente non ós sentidos**. Lémbranos a Redención, o sacrificio do fillo de Deus para salvar á humanidade.

Á perfección técnica suma o característico puído final obtido por tratamento con abrasivos, que outorga un brillo especial e fai que a luz se reflicta especialmente no corpo de Cristo, contrastando máis polos claroscuros producidos nas oquedades do manto da Nai. Non emprega aínda a técnica de non finito que se ve en obras posteriores, por exemplo nas piedades posteriores, Rondanini e Palestrina (atribuída).

Marca o fin do primeiro Renacemento e inicia o clasicismo.

DAVID



Escultura exenta tallada en mármore, obra de Miguel Anxo nos primeiros anos do Cinquecento (entre 1501 e 1504).

O encargo inicial partiu da Opera del Duomo e a escultura estaría colocada nun dos contrafortes da catedral florentina. Había que esculpir un personaxe do Antigo Testamento sobre un bloque de mármore xa previsto, un bloque moi longo pero moi estreito.

Cando Miguel Anxo volve a Florencia, encargáselle esta tarefa. A dificultade é enorme, o bloque, abandonado durante uns 25 anos, comezara a ser cicelado por outros escultores e tiña varias roturas.

Sen embargo conseguirá converter o reto nun éxito rotundo, de xeito que cando a obra estivo rematada decidiuse colocala na Praza da Señoría, como símbolo do triunfo da república e dos cidadáns contra a tiranía dos Medici e na conquista da liberdade trala teocracia do frade Savonarola. O tema bíblico David vencedor de Goliat converteuse pois nun símbolo de signo político.

Responde estilisticamente ao clasicismo do Cinquecento renacentista, un estilo que Miguel Anxo modificará a partir do 1520 ao explorar un camiño anticlásico, o denominado manierismo, caracterizado pola tensión, a expresividade, o desacougo e a luz tremente, entre outros trazos, e que en certa medida xa se están aquí a apuntar.

Miguel Anxo sen modelado previo, dálle forma, "informa" a materia ou dito doutro xeito, a forma emerxe do material. Como Leonardo ou Rafael, defende a función do artista como actividade intelectual pois o importante é a creación non tanto a realización. Recordemos que estamos no marco do neoplatonismo segundo o que as cousas son un débil reflexo das ideas.

David en tamaño colosal, máis de 4 metros e medio de altura, presentase espido ao xeito dos heroes clásicos, non vestido coma o David de Donatello, do que tamén se diferencia no momento elixido na representación e na concepción da beleza. **Donatello mostraba un David vitorioso despois da súa fazaña, Miguel Anxo elixe o momento previo, aínda non é propiamente un heroe**, é un xove presto a vencer.

Está de pé en posición de marcado contraposto pero desprazando lateralmente cara adiante a perna esquerda e cun xiro que crea unha disposición en zigzag anticipadora do barroco. Na composición contrasta o lado dereito vertical e pechado, coa man suxeitando a pedra que dará morte ao xigante, e o lado esquerdo angulado e aberto, sostendo en alto a tirafonda que pasa por riba do ombreiro (curiosamente é zurdo). Xira a cabeza cara ao inimigo que avanza.

Se ben a composición é pechada e carente de movemento, hai elementos que fracturan esa visión inicial. A través da **mirada** crea unha tensión centrífuga: a enerxía está a piques de transformarse en acto e a figura a punto de despregarse no espazo. David está en repouso pero ningunha

parte do seu corpo está relaxada, concentrado e preparado para a acción, a mirada expectante e a tensión dos músculos amosan a potencialidade da acción non a acción mesma: **movemento en potencia**.

Tamén a frontalidade é aparente, pois o leve xiro da cabeza obriga a cambiar o punto de vista.

Procura a beleza pero non aquela beleza serea clásica, Miguel Anxo busca a beleza espiritual que se amosa a través da enerxía e da vontade, por iso non importa romper o canon clásico e agrandar a cabeza, o colo e as extremidades -especialmente a man esquerda-, ou arrugar o cello, se isto convén á significación. Tamén hai que ter en conta á altura á que ía ser exposta e vista dende abaixo para explicar tamén estes tamaños desproporcionados.



O rostro reflicte a vida que latexa no interior, os ollos tallados profundamente a trépano e o cello engurrado, amosan unha expresión firme e segura significativa da característica **terribilitá**, esa forza expresiva dramática, esa ira contida que repetirá nas súas obras como no Moisés. A poderosa cabeza de ensortellados e desordenados cabelos contribúe ao mesmo fin.

As formas están perfectamente puídas, só no peiteado o traballo de trépano favorece o claroscuro mentres no resto a luz esvara sobre a poderosa musculatura, as veas e os tendóns do poderoso corpo. Anatomía perfecta.

En síntese, o David está máis preto do helenismo que do clasicismo, os principios clásicos de equilibrio e proporción rómpense a través da forza expresiva e do desequilibrio compositivo, a tensión e a grandilocuencia son xa manieristas. Influencia do Torso Belvedere

MOISÉS



Miguel Anxo volve a Roma en 1505 para facer o sepulcro do papa Xulio II en San Pedro. Trazouno como un monumento rectangular exento, cunha cámara ovalada no seu interior para o sarcófago papal. Externamente ían estatuas de escravos e vitorias na parte baixa; encima o catafalco con diversas figuras. O obxectivo era facer un mausoleo que superase os da Antigüidade. En 1506 o papa paraliza o proxecto para iniciar o novo San Pedro.

Xa morto o papa, serán os seus herdeiros os que retomen a empresa e Miguel Anxo fixo un novo proxecto (1513), esta vez co sepulcro adosado, multiplicando as

estatuas. A este proxecto pertence o escravo rebelde e o escravo moribundo que están no museo do Louvre e a obra que aquí estudamos, o Moisés que hoxe está na tumba definitiva do papa en San Pedro ad vincola en Roma.

Este Moisés é unha estatua sedente, translación ao mármore das figuras sentadas do teito da Capela Sixtina.

Moisés acaba de recibir as táboas e contempla a apostasía do seu pobo, é o movemento en potencia e a terribilitá que aflora na súa faciana de ollos profundos e longas barbas que mira ao horizonte. Outros dín que é cando Deus lle di que el nunca pisará a terra prometida. A súa vida sería equiparable ao do papa, quen non logra unificar os estados pontificios.

Músculos en tensión, poderosas mans e barba que expresan a ira e a ignorancia. Tan real que a mitoloxía creou a anécdota de que o autor golpeouna e díxolle: fala!

Anatomía e acabado perfecto, troppo finito. Sensación de movemento (xiro da cabeza, contraposicións simétricas das extremidades, as pernas dispóñense de tal xeito que eliminan a frontalidade, enriquecéndose tamén a acción cos pregamentos da vestimenta que acentúan as luces e sombras...) Coñece xa o Laoconte, obra que lle causou gran impacto.

Os cornos están en relación cunha errónea tradución da Vulgata (século IV) Karán en hebreo pode ser tanto verbo:brillar, como substantivo: cornos. Quod cornuta esset faccies sua... o pel do seu rostro brillaba...

En 1516 Miguel Anxo presentou un novo proxecto do que non fixo nada, ante a ameaza dos herdeiros, presentou en 1526 un cuarto proxecto. As disputas sobre a obra levaron a un quinto proxecto en 1532 do que se conservan unha vitoria e cinco escravos (no museo da Academia). Deixa de novo o proxecto para pintar o Xuízo Final e no ano 1542 presenta o sexto e último proxecto para a tumba de Xulio II. Será a tumba definitiva sen escravos e vitorias e onde colocará o Moisés e dúas esculturas representando a vida activa e a vida contemplativa.

TUMBAS DOS MEDICI

O mausoleo dos Médici na Sacristía Nova da basílica de San Lourenzo en Florencia foi un encargo realizado no primeiro terzo do século XVI a Miguel Anxo polo papa León X da familia Médici (era neto de Lourenzo o Magnífico) e o seu curmán o cardeal Xulio de Médici. Toda a obra había ser realizada por Miguel Anxo, o espazo arquitectónico, a escultura das tumbas e a decoración pictórica.





No estilo arquitectónico segue o a Brunelleschi combinado a *petra serea* para os elementos estruturais e o encalado en branco nos paramentos pero engadiu todo un xogo teatral de pilastras e nichos que xan ten moito que ver co manierismo. O espazo cadrado cóbrese cunha cúpula.

Non chegou a completarse, primeiro por mor da expulsión dos Médici de Florencia e despois pola partida de Miguel Anxo a Roma. Quedaron rematadas dúas das catro tumbas de mármore previstas, a de Xuliano, duque de Nemours, e a de Lourenzo, duque de Urbino.

Estilisticamente corresponde ó Renacemento italiano do Cinquecento.

Ambos complexos arquitectónicos dos mausoleos, afrontados e adosados aos muros, seguen **o mesmo esquema**: no alto, os retratos dos defuntos sedentes e vestidos coma condottieros sitúanse dentro de nichos enmarcados entre pares de piastras; abaixo, os sarcófagos de liña curva con volutas sobre os que descansan figuras alegóricas do tempo, como símbolo do triunfo da familia Médici no paso do tempo. No sepulcro de Lourenzo, as alegorías do Solpor e a Aurora, e no de Xuliano, as da Noite e o Día. Segundo algúns autores, habería outras esculturas debaixo que serían alegorías dos catro ríos como símbolo da pura materia, fronte a zona terreal (alegorías) e a espiritual (os Médici), liberadas as súas almas e mirando cara a Virxe.



Xuliano, duque de Nemours



Lourenzo, duque de Urbino

Os xoves Médici están retratados pero trátase dun retrato idealizado, nin os seus corpos nin os seus rostros responden fielmente aos das persoas que representan, Miguel Anxo está a plasmar prototipos perfectos acorde aos principios do clasicismo de **amosar a beleza espiritual**.

En ambos, as poderosas musculaturas, o agobio espacial que os enmarca e un pé superando o marco arquitectónico serven para incrementar a **tridimensionalidade**, son indicativos da evolución artística do seu autor.

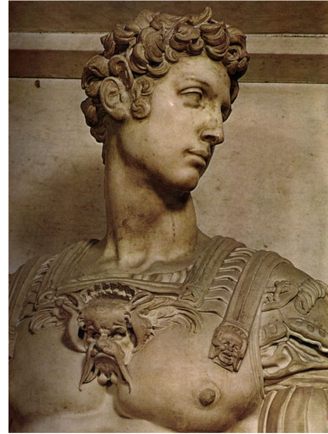




Lourenzo, o "pensieroso"

Xiro helicoidal do brazo dereito (aparecerá na Trindade de O Greco)





Giuliano
-segundo Miguel Anxo de"divino perfil".
Perna adiantada e perna atrasada como no Moisés.

Miguel Anxo engade **trazos psicolóxicos** que os diferenza, Lourenzo está en actitude de repouso, melancólico, concentrado no seu pensamento como símbolo da vida contemplativa, mentres Xuliano, con coiraza e portando o bastón de mando, cheo de enerxía e vitalidade, dirixa a mirada ao exterior como se estivera a piques de entrar en acción, e a simboloxía da vida activa.

Nas figuras espidas que simbolizan o tempo, é onde máis claramente se están a romper os principios clasicistas. A súa inestabilidade, a sensación de esvarar sobre a tapa do sarcófago, o forzado das súas posturas, o alongamento do canon provoca un **efecto sorpresa** que xa pouco ten que ver coa orde e o equilibro clásico. Miguel Anxo está a abrir un **camiño anticlásico**, traballando de xeito persoal sen aterse ás normas, esculpe á súa “maniera”, de aí o nome do **manierismo**.

Dominio absoluto da técnica e do vulto redondo. Musculaturas poderosas, distorsións dos corpos. O paso do tempo deixa as súas pegadas, xa non é a beleza perfecta.



Sepulcro de Lourenzo. Solpor, un ancián de carnes fláccidas e a Aurora unha muller que esperta.



Sepulcro de Xuliano. Noite, muller de poderosas formas. Día, mozo que se volve. O moucho e a máscara aluden á fugacidade do tempo.

É tamén nestas figuras onde aplica a técnica do **non finito**, ese deixar partes inacabadas, só marcadas polos golpes do cicel, que tanto contrastan coas zonas perfectamente puídas (troppo finito).

ESCULTURAS DE BERNINI

Como escultor, nel vai sobrevivir a recuperación da antigüidade clásica e a tradición manierista italiana.

- Destaca no dominio do mármore e o bronce, as veces os combina, buscando efectos de policromía.
- Enorme virtuosismo, sendo quen de transmitir sensacións táctiles e visuais de peles, teas, troncos, nubes ou raios de luz
- o movemento en plena acción é unha das súas preocupacións. Composicións e corpos que desarrollan o xa visto no manierismo coa liña serpentinata.
- Rostros expresivos, buscan conmover, incluso con acenos grandilocuentes, esaxerados.
- Dominio da luz como recurso expresivo
- Ropaxes amplos que chaman a atención do espectador e aumentan a dignidade do personaxe representado

Apolo e Dafne (1624): (Dafne significa loureiro en grego), Bernini non utiliza un bloque único nas súas obras. Esta obra pertence ao grupo de esculturas feitas para o cardeal Scipione Borghese, o seu mecenas ata 1624, xunto ao rapto de Proserpina e o David. As tres representan o momento no que empeza a rachar coas formas clásicas nos aspectos formais.

- Tema clásico, relacionado coa Metamorfose de Ovidio: Apolo namórase dunha ninfa pero non é correspondido, persíguea e ela pídelle ao deus do río Peneo que a salve, entón convértese en loureiro.
- **Verismo**, elixe o momento crucial, **capta a fugacidade do momento** (concepción moi barroca).
- Composición moi barroca, as dúas figuras forman unha liña diagonal, conseguindo un **espazo aberto**, dinámico, que obriga ao espectador a xirar arredor da obra se quere abarcala na súa totalidade.
- Hai un punto de vista principal e outros secundarios; concepción pictórica da obra.
- Todo o conxunto é **puro movemento**: pernas para adiante e para atrás, corpos arqueados, axitación de roupas e cabelos, posición inestable das figuras...
- **Contrapón a cara de perplexidade e asombro de Apolo coa de horror e incredulidade de Dafne**, coa boca entreaberta. Canón clásico nas dúas figuras (sete cabezas).
- A figura de Apolo está inspirada no clásico Apolo do Belvedere de Leocares, pero aquí de perfil, dando sensación de movemento, as pernas marcan a sensación de carreira.
- **Desigual tratamento do mármore** que contribúe a dar máis realismo á escena: os corpos cun puído perfecto, a luz acaricia os corpos. Consegue efectos de claroscuro e reflicte as transformacións da materia que recolle o mito.Explota a súa habilidade técnica: chega a un **realismo total.**



A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se
mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían;

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo
estaban;
los blancos pies en tierra hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!
Soneto XIII. Garcilaso de la Vega

David: representa o momento de máis tensión, isto recóllese na musculatura, o espectador está implicado na acción. Movemento en acto, fronte ao movemento en potencia de Miguel Anxo. O mármore está tratado coma un material dúctil, cun puído perfecto.

Co papa Urbano VIII traballará en aspectos decorativos de San Pedro, co obxectivo de reforzar a autoridade do Papado e a continuidade do catolicismo e fará as tumbas de Urbano VIII e Alexandre VIII.

<u>Éxtase (Transverberación) de Santa Tareixa (1647-1651)</u>:

- ✓ <u>Temática moi do gusto da Contrarreforma</u>. Os martirios de santos e santas eran dun gran efectismo á hora de provocar a devoción dos fieis. Representa a Santa Tareixa de Xesús, escritora mística* e reformadora da orde relixiosa a que pertencía, quen foi canonizada en 1622. Nun dos seus escritos conta como un anxo atravesoulle o corazón cun dardo de ouro. A escena recolle cando o anxo saca a frecha e o rostro da santa mestura a dor e o pracer.
- ✓ Foi un encargo do cardeal Cornaro para a súa capela.
- ✓ <u>Efecto lumínico que crea a sensación de estar a estatua no aire.</u> Ilumina a escena cunha fiestra de cristal amarelo, agachada, no lateral.

- ✓ Os raios fainos en bronce e as figuras da santa e o anxo en mármore branco. No conxunto usa uns vinte mármores distintos.
- ✓ **Sentido teatral**, cuida a escenografía, unindo escultura, pintura e arquitectura nun unico espazo. As figuras están nun retablo de grandes columnas e entablamento, e rodeada de grupos escultóricos que observan o acontecemento e todo baixo un teito pintado, as tradicionais tumbas son "palcos" onde están os Cornaro. Segundo Baldinucci, biógrafo de Bernini, "foi o primeiro en emprender a unificación da arquitectura, pintura e escultura de modo que xuntas forman un todo magnífico".



- ✓ Virtuosismo técnico e coñecemento total das posibilidades expresivas dos materiais, isto permíttelle fundir a **tensión espiritual e a carga emotiva e sensual** do feito e amosar así os compoñentes básicos da relixiosidade barroca.
- ✓ A santa aparece "arrebatada" ("Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero"). Baixo as pálpebras pesadas, uns ollos cegados pola visión mística, beizos entreabertos, emitindo un xemido que ela mesma nos conta na súa obra. Coa acción xa consumada o anxo sorrí dun xeito pillabán.
- ✓ **As roupas reflicten o movemento emocional** que a experiencia provoca na santa, coa man esquerda colgando insensible e os pés suspendidos no aire. A vestimenta do anxo pégase ao corpo, suxerindo a anatomía sen necesidade do espido. as ondulacións destacan a diagonal descendente coa que Bernini sinala a entrada da forza divina.
- ✓ **Contrapón anxo e santa**. O primeiro vertical fronte a diagonal da santa. A diagonal marcada polo dardo, ascendente (a carne feita espírito), contrapóñese a diagonal da cara e corpo da santa, descendente (o espírito feito carne).
- ✓ Resumindo: composición de dobre diagonal, teatralidade, efectismo, inestabilidade, expresividade, efectos lumínicos, panos corpóreos e movidos, unión das artes... son termos e conceptos presentes nesta obra.

  *mística: experiencia relixiosa que leva á unión da alma humana coa divindade durante a vida terreal e conseguida mediante visións ou éxtases.

GREGORIO FERNÁNDEZ (1575-1636): de orixe galega, Sarria, de moi novo foi cara Valladolid onde desenvolverá a súa carreira como escultor. Traballará para Filipe III e Filipe IV, para o duque de Lerma e outros aristócratas, mais serán os mosteiros, confrarías e congregacións relixiosas como os carmelitas, xesuítas ou franciscáns os seus principais clientes. A súa repercusión queda no ámbito español e hispanoamericano.

A súa sona foi grande en vida, ao seu obradoiro acudían intelectuais para velo traballar e a igrexa o tiña en alta estima.

Os seus principais clientes foron confrarías, cabidos e ordes que lle encargaban obras escultóricas para adornar retablos de capelas e mosteiros. Tamén realizou pasos procesionais como a Flaxelación, a coroación de espiñas ou o Descendemento e obras para oratorios privados como o Cristo xacente.

Introduciu modelos iconográficos moi repetidos polos seus discípulos e por escultores doutras zonas de España.

Foi o primeiro en fixar o tipo iconográfico de María Inmaculada, culto moi estendido na época debido aos ataques por parte dos protestantes ao culto a María (negábanlle importancia no proceso de Redención). A representación de María como Inmaculada Concepción será: nena, sobre unha nube, con túnica branca, mans cruzadas sobre o peito e manto azul celeste caendo sobre os ombreiros. Tamén fixou outros modelos iconográficos como o Cristro xacente, a Dolorosa, a Piedade ou a Virxe do Carmo.

Destaca na súa obra o tratamento dos panos: trátaos como teas acartonadas, con pregamentos con arestas o que lle permite uns maiores xogos lumínicos. Destaca a súa maestría no tratamento do nu (Cristo da Piedade, por exemplo). Destacar que case todas as imaxes de Cristo neste momento están en relación coa paixón: dar a coñecer o lado humano de Cristo e o seu sufrimento (relación co Concilio de Trento). Triunfo do patético e fomento das imaxes de santos e santas.

Marcado expresionismo nas figuras (algo xeral a toda a escultura da época). O realismo vén acentuado polo uso da madeira, totalmente cuberta de pintura (característica propia de España). O mármore escaseaba e era caro.

Toda a imaxinería castelá xirou arredor da súa obra ata ben entrado o século XVIII.

Técnica do estofado: a base é o pan de ouro que se aplica á escultura, despois cóbrese con distintas cores e finalmente ráspasen onde se queren facer debuxos, reaparecendo o dourado.

A Piedade (1616):

- ✓ Recolle o momento en que a Virxe sostén ao seu fillo morto xusto despois ao Descendemento da cruz. É parte dun paso procesional que iría acompañado dos dous ladróns e de María Magdalena e San Xoán.
- ✓ A composición non é piramidal, baséase nun triángulo escaleno onde se combina a vertical da Virxe coa diagonal que marca o corpo de Cristo.
- ✓ As **pregas acartonadas e claroscuristas** na roupa da Virxe acentúan a resposta emotiva do espectador. Estas pregas están moi próximas á pintura flamenga do século XV ou as esculturas de Bernini.
- ✓ Cristo acaba de morrer e os signos do seu sufrimento son observables: o sangue abundante, ollos pechados, cabelos húmidos do suor, marcas dos cravos.
- ✓ O corpo de Cristo amosa un detallado estudo anatómico. Corpo musculoso.
- ✓ O escultor usa a policromía (vermello, azul, branco), son cores mate, con fortes efectos claroscuristas, co obxectivo de **acentuar o verismo e o patetismo**. A policromía é obra doutro artista: Marcelo Martínez.
- ✓ É tamén habitual que recurra a todo tipo de postizos para simular a córnea dos ollos, as unllas ou as bágoas (usa vidro, cristal ou cabelos naturais), resaltando ese patetismo que promove o fervor relixioso dos fieis. Neste caso usa vidro para os ollos da Virxe.
- ✓ O rostro da virxe engade dramatismo á obra, cos ollos chorosos ou a boca entreaberta. A man dereita acompaña ese xesto de súplica e dor mentres a esquerda sostén o corpo de Cristo. Busca co seu xesto a complicidade do espectador.
- ✓ Con todo, nunca chega a excesos e sabe manter unha contención que poderiamos chamar clásica dentro dun barroco profundamente emotivo.
- ✓ As súas imaxes son próximas e cunha mensaxe doada de entender polos crentes. Lembrar que están destinadas a lugares públicos, moitas veces coa función de referencias sensoriais aos sermóns.
- ✓ Fronte ao uso de mármore ou bronce, en España prefírese a madeira (nogal, cedro ou piñeiro).
- ✓ A técnica de tallado e laboriosa: trala talla, recúbrese a escultura cunha capa de xeso e despois revístese cunha tea fina, pegada á madeira, por último aplícanse as cores á témpera. Úsase un único tronco, aínda que en ocasións as partes que sobresaían máis eran ensambladas.

